ND
813
.G7
S3x

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/franciscogoya00schl

# FRANCISCO GOYA

*VON*

JULIUS SCHLOSSER

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

BIBLIOTHEK
DER KUNSTGESCHICHTE
*HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE*

BAND 26

Copyright by E. A. Seemann, Leipzig 1922

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Ein paar Jahre, bevor sich Goethes sonnenhaftes Auge dem Licht der Welt öffnete, ist (1746) in einem verlorenen aragonesischen Flecken der Künstler geboren worden, der die glorreiche alte Malerei seiner Heimat ebenso glorreich abschließt, als er zugleich die neue, man kann wohl sagen ganz Westeuropas, einleitet: Francisco de Goya y Lucientes. Wenige Jahre vor Goethe ist er 1828 in Bordeaux gestorben, auf französischem Boden, dem er sich, auch darin wieder ein echtes Kind seines Landes, niemals freundlich anzupassen vermocht hat, von dem aber sein Weltruhm ausgegangen ist. Der große Deutsche hat zeitlebens nie etwas von diesem spanischen Zeitgenossen gehört, und es ist fraglich, wie er die nach Herkunft und Lebensführung ihm so fernliegende Kunst des „letzten Spaniers" angesehen hätte; sie würde ihm, der so viel durch- und überlebt hat, wohl so wesensfremd erschienen sein, wie im tiefsten Grunde die eines andern „titanischen" Zeitgenossen, Beethovens, mit dem Goya übrigens innerlich wie selbst äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit hat.

Wer Goyas engere Heimat je mit Augen erblickt hat, wird niemals den Eindruck vergessen können, den ihm Boden und Volk dieser Scholle gemacht haben. Zaragoza, die Stadt, in der der junge Goya in die Lehre gegangen ist: ein Farbenfleck, eingebettet in das Grün einer Oase in gelbbrauner Wüstensteppe, mit den violetten und weißen Pyrenäen als Hintergrund, unter dem harten spanischen Himmel, so ganz anders als der milde Italiens; die blinden stoischen Bettler in ihren Blaukitteln, die turbangeschmückten hagersehnigen Bauern, die zur Kirche kommen, in seinen Straßen, echte Nachkommen der Kämpfer von Numantia und der stahlharten Konquistadoren Westindiens.

Ein solcher aragonesischer Bauernsproß ist auch Goya gewesen, und es gibt kaum ein zweites Beispiel in der Kunstgeschichte, daß ein Mann mit hartem Bauernschädel, der dennoch der letzte Hofmaler der alten Zeit gewesen ist, so hartnäckig seinen Weg durch seine Zeit

und Umgebung verfolgt hat, unbeirrt und unbekümmert sein Ziel verfolgend. In seiner Jugend hat Spanien das glanzvolle Schlußfeuerwerk des italienischen Barocks in dem Venezianer Tiepolo (gestorben 1770 in Madrid) gesehen; dann verfällt es dem Einfluß des deutschen Klassizisten und Winckelmannfreundes Mengs, der hier die Stellung eines Diktators gewonnen hat; Goya hat dann das Ende des französischen Klassizismus und das Aufkommen der jungen Romantiker miterlebt, David, Prud'hon, Géricault sogar überlebt; aber das alles ist nahezu spurlos an ihm vorübergegangen. Er selbst hat die Natur als seine eigentliche Lehrerin bezeichnet, seinen großen Landsmann Velazquez und Rembrandt als die Künstler, die auf seine Entwicklung Einfluß gehabt haben; das ist, aus diesem Munde, keines der selbstbetrüglichen Künstlerbekenntnisse, sondern einfache Wahrheit. Weder sein Jugendaufenthalt nach überlieferter Schablone in Italien, noch sein späterer rein äußerlich zustande gekommener in Paris haben irgendwelche Spuren bei ihm hinterlassen. In seinen religiösen Frühwerken wirkt natürlich das überlieferte Barockschema nach, aber dergleichen war überhaupt nicht seine Sache und schon darin ist er, obwohl stets gläubiger spanischer Katholik geblieben, ein Mensch der neuen Zeit. Transzendenz war nun einmal nicht sein Fall, und so wirkt er in seinen religiösen Bildern leicht konventionell oder verfällt ins Spukhafte, wenn nicht in den „pikaresken" Ton seiner Heimat. Das ist der Fall in seinem Alterswerk, dem berühmt gewordenen Freskenkreis von San Antonio de Florida, wo das Wunder der Heiligen mitten in das lärmende spanische Marktgewimmel gestellt ist und hübsche Engelfrauen den Chorus bilden. Er wirkt fast immer wie auf einer selbstgeschaffenen Insel; und vollends als ihn, wie Beethoven, Taubheit von der ihn umgebenden Welt scheidet, schafft er, gleich diesem, aus seinem eigensten, oft schrulligen Innern heraus, formal wie inhaltlich. Bildnis,

Geschichtsbild, freie Phantasie — darin neigt er der Romantik zu — ist sein Feld; niemals, in der vollsten Blüte des Klassizismus um ihn her, hat die vielgelobte Antike ihn auch nur irgendwie berührt; und greift er einmal, wie in den absonderlichen Wandgemälden seines eigenen Sonderlingsheims, der Quinta del Sordo, des Landhauses des Tauben, wie es der Volksmund nannte, zu ihr, so verwandelt sie sich in eine Groteske fast vom Schlage Edgar Poes, in eine satanische Romantik ganz eigenen Wuchses. Immer ist sein Sinn auf Leben und lebendige Gegenwart gerichtet, sei es in die ihn umdrängende, sei es die aus seinem tiefsten Ich hervorsteigende; und selbst in den spukhaftesten Gesichtern bewahrt er die kalte Schärfe des Beobachters; nie zittert ihm die Hand, auch wo er am leidenschaftlichsten beteiligt scheint, wie in den furchtbaren Blutbildern aus dem napoleonischen Spanien. Das Leben seiner Zeit hat er, immer in ausgesprochen spanischem Rahmen, begleitet, und an Bewegung war es wahrlich nicht arm; so führt er uns aus dem Spanien der letzten Bourbonen, des „Friedensfürsten" Godoy, der französischen Invasion, König Josephs zur Restauration Ferdinands VII., von der Inquisition zum Freiheitsbaum. Alle malerischen und technischen Ausdrucksmittel hat er versucht, und es ist fast rührend zu sehen, wie noch der Greis nach der neuesten Erfindung des Steindrucks griff; aber sie müssen alle, wohl oder übel, seinem dämonischen Temperament gehorchen. Die goldene Mittelstraße hat dieser Mensch niemals gekannt, so wenig als Beethoven, an den wir immer wieder erinnert werden: wie dieser ist er, packt ihn sein Stoff nicht, flau, gleichgültig, ja unzulänglich oder hebt sich zu den höchsten Eingebungen, so kühnen Fluges, daß er das Aberwitzige, ja Abgeschmackte zu streifen vermag.

Goya's künstlerisches Wesen ist nicht sowohl auf dem Gebiet, auf dem er zuerst und zumeist bekannt geworden ist, dem der Graphik, zu suchen, sondern in seiner eigen-

sten Sphäre, als Maler, von der aus er auch den stärksten Einfluß geübt hat. Allein, obwohl besonders seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts manches Bild Goyas namentlich in französische Sammlungen gewandert ist, so kann man diesen eigen- und urwüchsigsten aller Spanier auch heute noch wirklich nur in seiner Heimat selbst, vor allem im unvergleichlichen Museum des Madrider Prado kennen lernen. Alle Abbildungen vermögen, in noch viel geringerem Grade, als dies bei anderen möglich ist, nur einen höchst ungefähren Begriff seines malerischen Stils zu vermitteln; und noch viel weniger vermag das in Worten zu geschehen, obgleich dies seit R. Muther immer wieder in den halsbrecherischsten Gauklerkünsten versucht wurde. Am nächsten ist ihm wohl die Sprachkunst seines ersten und eigentlichen künstlerischen Entdeckers, Theophile Gautier, gekommen, und dessen Wort, mag es auch zunächst auf die ganz gleichzuwertenden Radierungen Goyas gemünzt sein, gilt für seine ganze Kunst: „Ein hingekratzter Zug, ein schwarzer Fleck, ein weißer Streifen, und siehe, eine Person steht da, die lebt, die sich bewegt und deren Physiognomie sich für immer in unser Gedächtnis eingräbt."

Mit venezianischer Palette hat Goya begonnen, und gleich manchem andern großen Maler — auch hier möchte man sich fast wieder an die instrumentalen Abstraktionen des letzten Beethoven erinnert finden — ist auch er zur äußersten Beschränkung (zuletzt fast nur mehr Weiß und tiefstes Schwarz) vorgeschritten. Das Leben des Augenblicks — es ist die von einem seiner künstlerischen Vorfahren, Velazquez, zuerst angeschlagene Note, die diesen wie Goya selbst unsern „Impressionisten" so teuer gemacht hat —, wird auch dort, wo es sich nicht mehr um äußerlich Geschautes handelt, mit einer oft unheimlichen Kraft festgehalten; in den Steindrucken seiner Alterszeit flimmert die Sonnenseite der Arena in dem phantastisch unwirklichen Leben,

das sich jedem, der dieses Schauspiel miterlebt hat, unvergeßlich einprägt. Dieses unmittelbare Leben der Oberfläche haben nicht nur seine beiden am populärsten gewordenen Bilder, die nackte und bekleidete Maja in Madrid, sondern vor allem seine Bildnisse.

Wie das Freskowerk seines Alters sind sie häufig mit einer anscheinenden Sorglosigkeit hingesetzt, die man bei einem andern fast Frechheit nennen würde — wüßte man nicht, wie sorgfältig dieser eigensinnige, zuletzt fast nur mehr nach innen lebende Mensch seine Bilder und Radierungen vorbereitet hat und auf wie festem Grunde diese anscheinenden Improvisationen ruhen. Gemälde wie die Füsilierung im Maiaufstand 1808 oder die wundervolle Romeria di S. Isidro — wo dieser sonst der Landschaft nicht gerade zugängliche Meister in dem verflimmernden Madrid jenseits des Manzanares vorausgenommen hat, was das spätere neunzehnte Jahrhundert nur irgend erreichen konnte —, auch solche ganz auf Strichwirkung in Schwarz-Weiß gestellte Sachen, wie die fast japanisch aussehende Radierung des Wasserfalls, zeigen das in verblüffender Weise. Im Prado-Museum hat Goya einen furchtbaren Nebenbuhler, Velazquez, den „Theologen" der Maler; daß er neben ihm nicht verblaßt, sondern sich in seiner ganzen Kraft behauptet, zeugt wie nichts anderes für ihn.

Es ist leicht verständlich, daß Goya außerhalb seiner Heimat zuerst durch sein graphisches Werk bekannt geworden ist und daß der gegenständliche Anteil, die Kuriosität, sich hier weit früher einstellte, auch zugänglicher war als seine Einschätzung vom künstlerischen Standpunkt aus. Es handelt sich hier vor allem um die vier großen Folgen radierter Blätter, sämtlich zwischen 1797 und 1815 entstanden, namentlich die berühmten Szenen aus den Greueln der napoleonischen Zeit, die Desastres de la guerra; sie werden eingeleitet durch die merkwürdigen Radierungen nach Velazquez (von 1778)

und abgeschlossen durch die Lithographien (seit 1819). Aus ihnen erhellt am deutlichsten, jedenfalls am übersichtlichsten, was der Künstler Goya, diese einzigartige Einheit von schärfstem, kühlstem Beobachterauge und glühendstem Herzen, war, und wie vollkommen selbständig und einzig er trotz aller nachweisbaren Vorstufen auch hier ist. Niemals ist er schwach geworden, nicht vor den greuelvollsten Szenen — er schreibt gelegentlich ein lapidares hé visto, ich hab's gesehen, an den Rand — nicht vor den zur Last eines Alpdrucks gesteigerten Gesichtern, die den einsamen Tauben, zuletzt auch in seiner Sehkraft Geschwächten umdrängen. Callot hat die Greuel des Dreißigjährigen Krieges mit spitzer Nadel festgehalten; wie zahm und theatermäßig wirken sie neben Goya; wie nüchtern ist im Grunde der Hexensabbat des Franzosen, der auf die deutsche Romantik, die jenen nicht kannte, so stark gewirkt hat! Den Ton des Spukhaft-Grausigen hat die merkwürdige italienische Romantik des achtzehnten Jahrhunderts geraume Zeit vor Goya angeschlagen. Aber Tiepolos radierte Malerphantasien sind trotz aller Abenteuerlichkeit in ihrer sonnigen Helle weit von den Spukgestalten Goyas entfernt; etwas näher kommt ihm in der unheimlichen Dämmerung der frühesten Romantik der Genuese Magnasco mit seiner Kloster-, Hexen-, Gespenster- und Landschaftsromantik; sowie manches davon auch in Piranesi's Capricci und vor allem in seinen berühmten „Carceri" — Engländer haben sich vor ihnen nicht ganz mit Unrecht an Opiumträume erinnert gefunden — weiterklingt. Aber auch hier steht Goya durchaus auf nationalem Boden, auf demselben, von dem aus der „Schelmenroman" seinen Weltweg bis heute angetreten hat; der einzige Vorgänger, der sich ihm an dämonischer Gewalt vergleichen läßt, ist aber ein Meister des Worts, nicht des Pinsels oder der Radiernadel, sein Landsmann Quevedo mit seinen „Traumgesichten". Bei

ihm findet sich zuerst jene Mischung von lähmendem Grauen mit fratzenhaftem Humor, die Goya dann der keltischen kalt-sinnlichen Phantasie der französischen Romantik so teuer gemacht hat.

Die Geschichte von Goyas Ruhm ist ein Schulbeispiel, wie die literarische Phantasie das Werk eines Künstlers mit seinem äußeren Leben verwechselt und, die uralte Erbsünde aller Kunstgeschichte wiederholend, dieses letztere anekdotisch mit Zügen, die aus dem ersten genommen sind, aufbaut. Schon seine Jugend erscheint aufgeputzt mit einem seit grauen Tagen wiederholten Geschichtchen von dem jungen schafehütenden Malergenie. Was zuerst über die Grenzen seiner Heimat hinausgedrungen war und seinen Namen bekannt gemacht hatte, war sein radiertes Werk, das zunächst, rein stofflich betrachtet, Veranlassung genug gegeben hat, einen romantisch abenteuerlichen Lebenslauf herauszulesen, Liebes- und Raufhändel aller Art, und ihn anderseits zu einem Vorkämpfer für die Ideale der Revolution, gegen Finsterlinge und Unterdrücker zu machen, zu einer Art Don Quijote, während er das alles nicht war, aber schon seiner Abkunft nach etwas von dem andern Urtypus seiner Heimat, dem Sancho Panza in ihm gesteckt sein mag; ein klarer, ganz seiner Kunst hingegebener Augenmensch und Beobachter, freilich auch ein einsamer Träumer. So wurde sein Leben als ein spannender Abenteurerroman, hinter dem der Künstler fast verschwand, zuerst Europa von den ewigen Trägern aller Unterhaltungslektüre, den französischen Nachbarn, erzählt; am ausgiebigsten und hemmungslosesten in dem Buche von Yriarte (1867). Die früh einsetzenden redlichen Bemühungen seiner Landsleute, sein Lebensbild auf festem urkundlichen Boden aufzubauen, blieben unbekannt und unbeachtet; der Künstler als solcher kam dabei, vor allem weil die eigentliche Voraussetzung für sein Verständnis fehlte, kaum recht zu Wort, höchstens vom Standpunkt vaterländischer Einge-

nommenheit für den letzten großen Hofmaler Spaniens. Diesen Künstler Goya, einen der größten, aufgefunden zu haben, ist die große Tat französischer Künstler; der Malerpoet Théophile Gautier geht an ihrer Spitze; in seinem spanischen Reisebuch von 1843 hat er ihn zuerst literarisch für Europa entdeckt, zunächst angezogen durch das Verwandte in seiner eigenen Natur, und als Romantiker stark stofflich beteiligt, endlich als Führer einer glänzenden formalen Wortkunst und Begründer der l'art pour l'art-Bewegung mit feinem Spürsinn in Goya's Wesentlichkeit und Künstlerschaft eindringend. Künstlerisch haben dann Delacroix, Daumier und andere von ihm gelernt; die Zeit, in der er aber seine eigentliche Wirksamkeit begann, die ihm den nötigen Hintergrund des Verständnisses gab, war die des Impressionismus, vor allem Manets, der ihm, wie dem Velazquez, die stärksten Eindrücke verdankt. Durch dieses Mittel lebender Kunst wurde nun erst die Kunst des alten Meisters lebendig und dem Verständnis erschlossen.

Sehr spät ist Goya in Deutschland bekannt und gewürdigt worden. Für Passavant war er 1853 noch das Musterbeispiel des verfallenen spanischen Kunstgeschmacks. Wirklich lebendig hat ihn bei uns, auf dem bezeichnenden Umweg über den französischen Impressionismus, erst Richard Muther, der im Irrgarten der Journalistik taumelnde deutsche Professor, gemacht, der mit seiner Geschichte der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts (1893) der richtige Anführer für all das Kunstsnobtum geworden ist, das sich seit den neunziger Jahren im deutschen Schrifttum über Goya breitmacht. Neben ihm steht als Gegengift, zugleich als ein leuchtendes Beispiel redlichen deutschen Gelehrtenfleißes das Buch Valerian v. Logas über Goya von 1903: das erste richtig und treu gezeichnete Bildnis des Menschen und Künstlers, wenn der letztere auch, trotz Logas reicher Kenntnis und feinem Stilgefühl, etwas zu kurz gekommen scheint.

# *ABBILDUNGEN*

*

1. Selbstporträt Goyas. Radierung. Aus den „Caprichos“
2. Porträt des Herzogs von San Carlos. (Madrid, Privatbesitz)
3. Porträt der Doña Isabel Corbo de Porcel. (London, National-Gallery)
4. Porträt der Schauspielerin La Tirana. (Madrid, Privatbesitz)
5. Porträt der Marquise de la Solana. (Madrid, Privatbesitz)
6. Porträt des Malers Asensi. (Sevilla, Galeria di San Telmo)
7. Porträt des F. Guillemardet. (Paris, Louvre)
8. König Ferdinand VII. als Kronprinz. Studie zu dem Familienbild im Prado
9. Ausschnitt aus dem Kuppelfresko von San Antonio de la Florida
10. Die Wasserträgerin. (Budapest, Nationalgalerie)
11. Der Maibaum. (Berlin, Nationalgalerie)
12. Die nackte Maja. (Madrid, Prado)
13. Exekution in den Straßenkämpfen vom 2. Mai 1808. (Madrid, Prado)
14. Que viene el coco (Der Popanz). Radierung. Aus den „Caprichos“
15. Mala nocte (Schlimme Nacht). Radierung. Aus den „Caprichos“
16. Y no hay remedio (Keine Hilfe mehr). Radierung. Aus den „Desastres de Guerra“
17. Las camas de muerte (Die Totenbetten). Radierung. Aus den „Desastres de Guerra“
18. Stierkampf. Lithographie. Aus den „Toros de Burdeos“
19. Radierung aus den „Proverbios“
20. Der Wasserfall. Radierung

1. Selbstporträt Goyas. Radierung. Aus den „Caprichos“

2. Porträt des Herzogs von San Carlos
(Im Besitz des Conde de Villagonzalo, Madrid)

3. Höhlenmalerei: Landschaft mit fünf Frauen. Adschanta
(Aufnahme Griffiths)

4. Höhlenmalerei: Rechts Landschaft mit Rindern. Adschanta
(Aufnahme Griffiths)

5. Tamamuschi-Schrein: Landschaft mit Reliquienverehrung.
Nara, Horiuschi. (Phot. der Kokka)

6a. Tigeropfer 6b. Shakaopfer

Tamamuschi-Schrein: Opfer. Nara, Horiuschi (Phot. der Kokka)

7. Tamamuschi-Schrein: Der Sumeruberg. Nara, Horiuschi (Phot. der Kokka)

8. Metallspiegel mit Landschaft. Nara, Shosoin (Phot. Shimbi Shoin)

9. Landschaft mit Tierkampf. Pompeji, Casa di Marco Lucrezio

10. Apsismosaik mit Landschaft. Classe, S. Apollinare (Phot. Ricci)

11. Der Sinai und Moses. Rom, Vatikan, Oktateuch Nr. 746

12. Landschaft von 1445 mit Paulus und Antonius. Donaueschingen, Galerie (Phot. der Fürstl. Fürstenbergischen Kunstsammlungen)

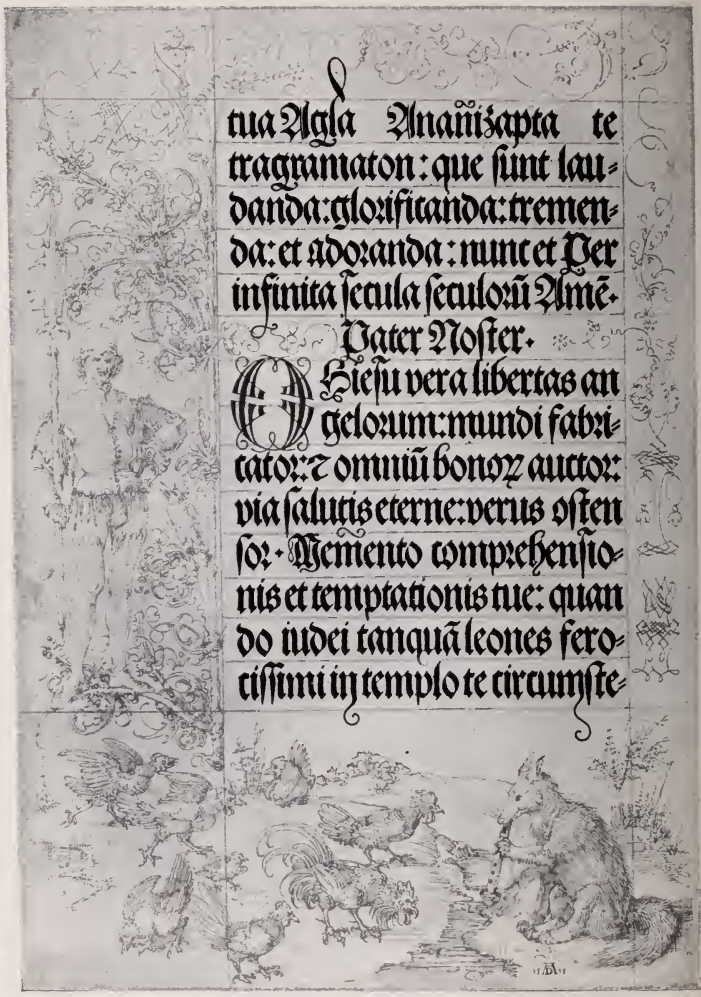
13. Divan-i-Mani: Vollbild. Petersburg, Öffentliche Bibliothek (Phot. E. Diez)

14. Bostan des Sa'di: Textseite. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum (Phot. W. Schulz)

15. Dschami, Jusuf und Suleika: Textseite. Berlin, Sammlung Sarre (Phot. W. Schulz)

16. Krönung der Maria. Donaueschingen, Bibliothek Hs. 325
(Phot. der Fürstl. Fürstenbergischen Kunstsammlungen)

17. Handschrift: Rahmung einer Seite. Tiflis (Phot. Ermakoff)

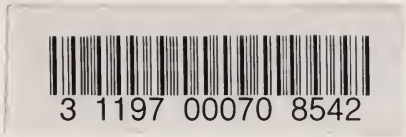



18. Dürer: Gebetbuch des Kaisers Max. München, Staatsbibliothek (Phot. Giehlow)

19. Radierung. Aus den „Proverbios“

20. Der Wasserfall. Radierung

FRANCISCO GOYA *von* JULIUS SCHLOSSER


3 1197 00070 8542